

### Uniunea artiștilor plastici în perioada 1954-1963: între "aparat de stat" și "dispozitiv"

Predescu, Magda

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Predescu, M. (2017). Uniunea artiștilor plastici în perioada 1954-1963: între "aparat de stat" și "dispozitiv". *Studia Politica: Romanian Political Science Review*, 17(3), 269-291. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-55926-5>

#### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/1.0/deed.de>

#### Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/1.0>

# Uniunea Artiștilor Plastici în perioada 1954-1963 Între „aparat de stat” și „dispozitiv”<sup>1</sup>

MAGDA PREDESCU

(Muzeul Național de Artă Contemporană, București)

Deși puterea politică totalitară a încercat, după război, să formeze o nouă identitate artistică, care să asigure reproducerea ideologiei, individul creator poate fi redus cu greu la statutul de simplu produs al unui dispozitiv de putere. Cum devine un creator de cultură, în speță un artist plastic, subiect capabil de rezistență în condițiile în care a interiorizat ideologia, capturat fiind de aparatul de stat totalitar? Folosind distincția operată de Louis Althusser între „aparat ideologic de stat” și „aparat represiv de stat”<sup>2</sup>, conceptul foucauldian de „dispozitiv”<sup>3</sup> și conceptul de „habitus”<sup>4</sup> preluat de la Bourdieu, vom analiza modul în care au reacționat la schimbarea adusă de anii 1953 (dispariția lui Stalin) și 1956 (raportul lui Hrușciov, revoluția de la Budapesta) indivizii și structurile din cultură, mai precis Uniunea Artiștilor Plastici, instituția care până

---

<sup>1</sup> Articolul este parte a cercetării doctorale *Utopie și heterotopie în arta anilor 1950-1960. Variațiile canonului artistic*, UNArteBucurești.

<sup>2</sup> Potrivit lui Louis Althusser (eseul „Idéologie et appareils idéologiques d'État”, publicat în *Positions* (1964-1975), Les Éditions Sociales, Paris, 1976), aparatul ideologic de stat este reprezentat de acele instituții prin care statul își poate urmări interesele fără să recurgă la constrângere: religie, școală, instituții de cultură etc. Acestea au rolul de a disemina valorile dominante în rândul populației. Deși Uniunea Artiștilor Plastici, ca instituție de cultură, ar fi trebuit să fie parte a aparatului ideologic de stat, în primii ani de la înființare a operat adesea prin măsuri brutale, specifice statului totalitar comunist, motiv pentru care o putem considera, pe bună dreptate, parte a aparatului represiv de stat.

<sup>3</sup> Un dispozitiv este o rețea de elemente eterogene, discursive și non discursive, care traversează instituțiile și care îi subordonează pe indivizi într-o manieră discretă și continuă, fără ca aceștia să-și dea seama care este sursa puterii care normează. Deși dispozitivul ar trebui să uniformizeze comportamentele, Foucault arată cum integrarea disciplinei are, de fapt, drept consecință, apariția unor identități diferite. Normarea nu este impusă unor subiecți pasivi, ci unor indivizi care pot să manifeste rezistență la putere și, prin acest fapt, să transforme relația de putere. Existența unui dispozitiv implică procese de subiectivare, nu doar de supunere față de putere. Michel Foucault a dezvoltat conceptul la începutul deceniului opt în lucrările *L'Ordre du discours* (1971) și *Surveiller et punir* (1975) (*A supraveghea și a pedepsi: nașterea închisorii*, trad. Bogdan Ghiu, Editura Humanitas, București, 1997). Simon Lemoine a reluat conceptul foucauldian în lucrarea *Le sujet dans les dispositifs de pouvoir*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2013.

<sup>4</sup> Pierre Bourdieu (*La Distinction. Critique sociale du jugement*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1979; *Le Sens pratique*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1980) definește *habitus*-ul ca matrice care generează comportamente.

în acel moment reprezentase o parte a aparatului represiv de stat, susținând impunerea realismului socialist ca metodă unică de creație.

La începutul deceniului șase teroarea, disciplina și recompensele au condus la apariția unei noi identități, artistul de stat, a cărui misiune era aceea de a (re)produce ideologia statului totalitar comunist. Dat fiind faptul că au existat discursuri și o producție artistică care pot sta mărturie pentru această transformare identitară, nu putem decât să afirmăm că artiștii au integrat regulile și normele prescrise de puterea politică. Altfel spus, au dezvoltat un *habitus*. Doar că acest concept, așa cum a fost teoretizat de Bourdieu, se referă nu numai la reproducerea unor comportamente învățate, ci și la capacitatea de inovare a subiectului, pornind de la cadrele *a priori*, atunci când trebuie să facă față unor situații inedite. Departe de a trimite la comportamente perfect descriptibile, conceptul bourdieusian conservă marja de libertate și de creativitate a individului.

Uniunea Artiștilor Plastici a fost înființată ca structură birocratică, birocrăția fiind un instrument prin excelență al dominației totalitare pentru că a permis statului controlul absolut asupra sectorului cultural. Dar o birocrăție, chiar și comunistă, nu este un bloc monolitic, ci un spațiu guvernat de raporturi de forțe. Este un spațiu de joc în care relațiile de putere sunt prinse în alte tipuri de relații – de producție, de alianță, de familie, de sexualitate etc. Chiar și în 1952, într-o perioadă de maximă închidere ideologică, s-a întâmplat ca deciziile de la centru să nu fie aplicate întocmai. Rapoartele întocmite de comisiile de control arată că informațiile erau adaptate adesea situației specifice din fiecare unitate teritorială a Uniunii Artiștilor Plastici. Cu atât mai mult în perioada de degringoladă care a urmat dispariției lui Stalin a existat posibilitatea ca regulile să fie aplicate deviant. Uniunea a trecut printr-o transformare gradată care a atins apogeul în perioada de maximă liberalizare a deceniului (anii 1956-1957), moment în care a fost schimbată conducerea și a fost inițiată o reprofesionalizare pe criteriul calității. Aceste schimbări au fost posibile în România în condiții de totalitarism<sup>5</sup>. Ceea ce a constituit specificul cazului românesc nu a fost nesupunerea față de strategiile statului comunist totalitar, ci funcționarea acestei structuri printr-o aplicare creativă a regulilor impuse de puterea politică. Tocmai acest tip de rezistență i-a permis Uniunii să se transforme din parte a aparatului represiv de stat în parte a aparatului ideologic de stat, înlocuind violența reală cu violența simbolică. A existat, bineînțeles, un context intern și internațional favorabil care a permis anumitor indivizi sau grupuri producătoare de cultură să ajungă în poziție de forță, dar nu înfruntând în mod fățiș puterea, ci intrând în jocul acesteia. Ca parte a dispozitivului de putere, acești subiecți au fost prinși nu

<sup>5</sup> Există comentatori pentru care statele comuniste își pierd caracterul totalitar în perioadele de relaxare ideologică. Exemplul cel mai celebru este Hannah Arendt care, analizând impactul destalinizării asupra societăților comuniste, a calificat perioada de după 1953 ca posttotalitară: „Semnul cel mai clar că Uniunea Sovietică nu mai poate fi catalogată drept totalitară în sensul strict al cuvântului este, bineînțeles, renașterea uimitor de rapidă a artelor și literelor...” [trad. mea], Hannah Arendt, introducere la ediția din 1972 a lucrării *Le système totalitaire*, Éditions du Seuil, Paris, p. 22.

doar în procese de supunere, ci și de subiectivare<sup>6</sup>. Nu a existat niciodată libertate în totalitarism, dar au existat zone mai creative ale dispozitivului de putere în care subiecții și-au putut construi, deconstrui și reconstrui identitatea într-un permanent proces de negociere cu statul totalitar.

### *Destalinizarea în România: 1954-1957*

După dispariția lui Stalin, în URSS a intervenit o criză de succesiune agravată de lipsa unei poziții politice clare față de trecutul recent. Faptul că linia partidului oscila a provocat dezorientare în înțelegerea și interpretarea documentelor oficiale. Teroarea și-a diminuat intensitatea și au apărut primele semne ale destinderii politice. Destalinizarea politicilor culturale a început în decembrie 1953, moment în care criticul literar Vladimir Pomerantsev a publicat în revista *Novy Mir* eseu intitulat „Despre sinceritate în literatură”. Un an mai târziu, nuvela *Dezghețul* de Ilia Ehrenburg a sugerat un nume generic pentru acele perioade din cultura țărilor socialiste în care controlul ideologic a slăbit. Mișcarea de liberalizare în artă a fost recunoscută la al II-lea Congres al scriitorilor sovietici din același an.

La fel ca în URSS, în țările satelit dispariția lui Stalin a fost decisivă pentru trecerea la o nouă etapă politică și culturală. Controlul moscovit asupra metodelor ideologice s-a diminuat, primele mișcări de revoltă împotriva totalitarismului de tip comunist înregistrându-se chiar în 1953, în Berlinul de Est. Din punct de vedere cultural blocul comunist a devenit extrem de eterogen în foarte scurt timp. Un rol important în acest proces l-a jucat, evident, forța modelului cultural local anterior impunerii realismului socialist ca metodă unică de creație, dar și capacitatea instituțiilor nou create de a se reforma.

Cum au reacționat elitele culturale din România la „dezghețul” care a cuprins blocul comunist? Puterea politică, deși a renunțat la spectacolul violenței<sup>7</sup>, a știut să evite destalinizarea<sup>8</sup>, astfel încât nimeni nu și-a permis să vorbească despre erori politice. Noile instituții din câmpul artei, create după model sovietic, s-au dovedit funcționale. Iată însă că, începând din 1954, îndrumarea în creație a devenit

---

<sup>6</sup> În *Histoire de la sexualité*, Éditions Gallimard, Paris, 1976-1984 (*Istoria sexualității*, trad. Beatrice Stanciu și Alexandru Onete, Editura de Vest, Timișoara, 1995) Foucault a renunțat la schema simplistă a supunerii pasive a subiectului la ordinea stabilită de putere, imaginându-l ca parte a procesului prin care se definește ca subiect, ceea ce i-a permis ulterior să afirme posibilitatea rezistenței în interiorul relațiilor de putere. Atât conceptul de „dispozitiv”, cât și conceptul de „habitus” îi lasă individului o marjă de autonomie în cadrul puterii moderne de normare a conduitei.

<sup>7</sup> În 1954 s-a pus capăt experimentului de la Pitești prin procesul care i-a condamnat pe membrii grupului Țurcanu.

<sup>8</sup> În același an a fost executat Pătrășcanu.

un subiect de discuție incomod<sup>9</sup>. Modul rigid și metodele birocratice ale acestor comisii au fost criticate pentru prima dată în mod fățiș de Boris Caragea, președintele Uniunii, în raportul citit în cadrul Plenarei UAP din 26-28 martie 1954. În scurt timp aceste comisii au fost desființate, însă amintirea lor a reprezentat încă multă vreme o temă preferată de dezbateri<sup>10</sup>. Ștefan Szönyi, unul dintre promotorii locali ai realismului socialist, afirma în 1956:

„Comisiile de îndrumare, juriile (din care am făcut și eu parte) își înțelegeau menirea în sensul tutelării artistice, repartizând didacticist teme, calificând drept anarhie în creație căutările sincere, entuziaste, ale acelor artiști ce se străduiau să găsească mijloace cu maximum de forță expresivă pentru transmiterea noului conținut”<sup>11</sup>.

S-au făcut auzite, de asemenea, voci care cereau politici culturale transparente în cazul artei monumentale de for public, cea mai bine finanțată, dar și cea mai controlată ideologic din întreg sistemul. În 1955, discutându-se problema concursurilor de artă monumentală, s-a sugerat prezentarea machetelor în cadrul unei expoziții, urmând ca abia apoi să se realizeze jurizarea. În zona artei monumentale s-au simțit primele transformări ale raporturilor de forțe din câmpul artelor plastice prin redistribuirea resurselor financiare și simbolice: Uniunea a optat pentru o politică de discriminare pozitivă, și anume comanda directă în cazul unor artiști neglijăți în anii anteriori pe criterii ideologice, dar recunoscuți în cercurile de specialitate ca reprezentativi pentru arta românească pe criterii specifice. Între timp se depuneau eforturi pentru consolidarea Fondului Plastic, structura care asigura protecția artiștilor<sup>12</sup>, iar Uniunea și-a sporit patrimoniul prin înființarea caselor de creație<sup>13</sup>. Până în 1956, an de referință pentru perioada comunistă, acestea au fost cele mai importante modificări administrative. În toată această perioadă nimeni nu a pus la îndoială legitimitatea statului comunist sau a realismului socialist ca metodă unică de creație.

Raportul lui Hrușciov de la Congresul al XX-lea al P.C.U.S. a dinamitat situația din blocul comunist<sup>14</sup>. Începând din acel moment statele satelit au

<sup>9</sup> Titina Călugăru („Despre unele probleme ale îndrumării creației în cadrul Uniunii Artiștilor plastici”, *Arta plastică*, nr. 1, 1954, pp. 66-69) arată partea pozitivă a activității comisiilor de îndrumare, dar arată și lipsurile.

<sup>10</sup> Vezi Referatul lui Camilian Demetrescu asupra Expoziției inter-regionale 1956-1957 în dosarul 38/1956, de la fila 171, fondul ANIC-UAP 2239.

<sup>11</sup> Maxim Cosma, „O pictură a temelor mari. Interviu cu pictorul Ștefan Szönyi”, *Contemporanul*, nr. 18 (500), 4 mai 1956, p. 2.

<sup>12</sup> Decretul 294/1954 pentru organizarea și funcționarea Fondului Plastic.

<sup>13</sup> În 1955 în București existau 4 case de creație: Sala „Nicolae Cristea” (fosta Sală „Universul” din Brezoianu 23-25); Casa de creație nr. 1 „Ștefan Luchian” (strada Pictor Verona 2); Casa de creație nr. 2 „Ion Georgescu” sau „Dimitrie Paciurea” (Șoseaua Kiseleff 16); Casa de creație nr. 3 „Nicolae Grigorescu” (strada Ernil Pangratti).

<sup>14</sup> În noaptea din 24 spre 25 februarie 1956, într-o ședință închisă, Hrușciov a prezentat un raport suplimentar intitulat *Despre cultul personalității și urmările lui*. Vezi Vladimir Tismăneanu, *Stalinism pentru eternitate: o istorie politică a comunismului românesc*,

reacționat diferit, îndreptându-se fie spre ceea ce ideologii sovietici au numit „revizionism” (cazul Poloniei și Ungariei)<sup>15</sup>, fie spre restructurare după model sovietic (restul blocului comunist). În scurt timp s-a dovedit că statele care au evitat destalinizarea excesivă, adoptând o poziție mai conservatoare în raport cu centrul de putere, au suferit mai puțin de pe urma faptului că „dezghețul” hrușciovian s-a dovedit a fi un fals „dezgheț”. În România s-a aflat în mod indirect despre raport, o parte a elitelor fiind la curent cu cele petrecute<sup>16</sup>. Știrea a devenit oficială câteva luni mai târziu. Ziarul *Pravda* din 2 iulie a publicat Hotărârea C.C. al P.C.U.S. cu privire la lichidarea cultului personalității și a urmărilor sale (dogmatismul), adoptată la 30 iunie 1956. Anunțul a apărut în aceeași zi în presa din România. Ulterior, informații despre transformările din URSS au sosit controlat prin traduceri din presa sovietică<sup>17</sup>.

Urmările raportului lui Hrușciov s-au simțit pentru prima dată la Plenara lărgită a C.C. al P.M.R. din 23-25 martie 1956 în cadrul căreia Gheorghe Gheorghiu-Dej a reluat în discursul său idei ale liderului sovietic<sup>18</sup>. Evenimentele politice au avut ecou în presa culturală care a publicat informații despre György Lukács, Ilia Ehrenburg, Nicolás Guillén, Jarosław Knobloch<sup>19</sup>. Discuții au

---

trad. Cristina Petrescu și Dragoș Petrescu, Editura Humanitas, București, 2014, capitolul „Unde de șoc ale Congresului al XX-lea al PCUS, 1957-1960”, pp. 175-208.

<sup>15</sup> „Nimic altceva nu ilustrează mai bine că există încă o deosebire de mentalitate între Uniunea Sovietică și sateliții ei decât realitatea că discursul lui Hrușciov la Congresul al XX-lea al partidului a putut pune în același timp capăt dezghețului în Rusia și a dezlănțuit neliniștile și, în cele din urmă, revoltele în teritoriile nou bolșevizate.” Hannah Arendt, „Epilog. Reflecții despre revoluția ungară” în *Originile totalitarismului*, trad. Ion Dur și Mircea Ivănescu, Editura Humanitas, București, 2014, p. 639. Pentru tulburările din mediile intelectuale în 1956 vezi Paul E. Zinner (ed.), *National Communism and Popular Revolt in Eastern Europe. A Selection of Documents on Events in Poland and Hungary, February-November 1956*, New York, Columbia University Press, 1956.

<sup>16</sup> Avem, în acest sens, mărturia lui Paul Cornea: „După ce, grație lui Barbu Cămpina, am putut citi toți trei o copie a raportului secret al lui Hrușciov de la cel de-al XX lea Congres al P.C.U.S., Eugen ne-a dezvoltat, cu lux de amănunte, teza răspunderii lui Lenin în organizarea și perpetuarea dictaturii staliniste”. Paul Cornea, *Ce a fost – cum a fost. Paul Cornea de vorbă cu Daniel Cristea-Enache*, Editura Polirom, Iași, 2013, p. 71.

<sup>17</sup> Articole despre efectele nocive ale cultului personalității care ar fi condus la nivelarea creației artistice și la anularea diversității estetice au fost publicate în revista *Probleme de artă plastică*, nr. 6, 1956.

<sup>18</sup> Dej a resimțit imediat efectele acestei greșeli, fiind atacat de Miron Constantinescu și Iosif Chișinevschi pe tema cultului personalității la ședințele Biroului politic din 3-12 aprilie. Dej a reacționat câteva zile mai târziu, în cadrul unei conferințe a activului de partid, susținând că problema nu mai este de actualitate în România, cultul personalității fiind eliminat încă din 1952 prin epurarea grupului stalinist Pauker-Luca. Despre modul în care Dej a depășit cu brio momentul vezi lucrarea unui fost nomenclaturist, Dumitru Popescu, *Memorii volumul I. Cronos autodevorându-se...*, Editura Curtea Veche, București, 2005, pp. 170-172.

<sup>19</sup> Vezi articolul „Forme noi în lupta pentru pace”, *Contemporanul*, nr. 15(497), 13 aprilie 1956, p. 6.

existat și la Consfătuirea tinerilor scriitori din 20-22 martie 1956<sup>20</sup>. Congresul scriitorilor din iunie 1956, primul de acest fel în România, s-a desfășurat sub semnul luptei împotriva dogmatismului. Cu această ocazie, Alexandru Jar, care crezuse prea mult în „dezghețul” moscovit și manifestase o atitudine „revizionistă”, a fost demascat ca deviaționist<sup>21</sup>. Jar a reprezentat, însă, un caz izolat, lucrurile fiind puse în scurt timp la punct<sup>22</sup>.

Dacă regimul politic din România a reușit să contracareze destul de repede efectele raportului lui Hrușciiov, nu același lucru se poate spune despre alte state din blocul comunist în care acest tip de discurs a antrenat o deconstrucție a strategiilor de colonizare folosite de URSS. Dispariția lui Stalin și atitudinea lui Hrușciiov au favorizat dezvoltarea comunismelor naționale<sup>23</sup>. În partea a doua a anului au avut loc mișcări anticomuniste în Polonia<sup>24</sup> și Ungaria<sup>25</sup>. Criza prin care trecea lagărul comunist a obligat Moscova să-și

<sup>20</sup> „Deviaționismele” apărute atunci au fost catalogate drept „teorie obiectiv-burgheză a adevărului integral”. Momentul este descris de Ion Ianoși, *Internaționala mea. Cronica unei vieți*, Editura Polirom, Iași, 2012, pp. 343-344.

<sup>21</sup> „Numai sugestia unui climat de discuții mai destins și mai securizant a putut naște ‚cazul Jar’ în care un scriitor [...] să acuze partidul de dresaj, să fie împotriva hotărârilor Congresului al II-lea al partidului și să propovăduiască liberalismul față de manifestările ideologiei străine.” Ana Selejan, *Literatura în totalitarism (1955-1956). Clasicizarea realismului socialist*, Editura Cartea Românească, București, 2010, p. 6. Momentul este descris și de alți autori: Sanda Cordoș, *Lumi din cuvinte. Reprezentări și identități în literatura română postbelică*, Editura Cartea Românească, București, 2012, p. 70; Ion Ianoși, *Internaționala mea...cit.*, pp. 343-344.

<sup>22</sup> În articolul „Sensul realismului socialist” publicat în *Contemporanul*, nr. 43 (525), 26 octombrie 1956 Dumitru Micu afirma că în România a fost condamnată la timp „absurditatea aserțiunii după care realismul socialist ar fi fost, chipurile, scormit de Stalin și impus scriitorilor cu ajutorul lui Jdanov și Gorki”.

<sup>23</sup> Tito impusese această orientare în Iugoslavia încă din 1948. Gomulka a impus-o în Polonia, în 1956, iar Imre Nagy în Ungaria, în același an. La 17 aprilie 1956 a fost desființat Cominformul, structura care coordona linia directoare a partidelor comuniste. Uniunea Sovietică a reluat relațiile cu „ereticii” Tito, care în iunie 1956 a vizitat URSS, apoi România.

<sup>24</sup> În iunie au izbucnit revolte la uzinele din Poznań. În octombrie polonezii l-au ales pe Władysław Gomułka în funcția de secretar general al partidului.

<sup>25</sup> În prefața la a doua ediție a cărții *Originile totalitarismului* (*The Origins of Totalitarianism*, Meridian Books, New York, 1958) Hannah Arendt afirma că din 1951 (anul apariției primei ediții) s-a petrecut un singur eveniment care a influențat modul în care a fost înțeles totalitarismul, iar acesta nu a fost moartea lui Stalin, ci revoluția maghiară. Revolta a început în 23 octombrie 1956, iar la 1 noiembrie Ungaria a părăsit Pactul de la Varșovia, solicitând Organizației Națiunilor Unite recunoașterea ca stat neutru. Pentru restabilirea ordinii, URSS a folosit forța, având nu doar sprijinul țărilor satelit (inclusiv Iugoslavia lui Tito), ci și sprijinul Chinei. În 4 noiembrie, ziua cedării Budapestei în fața tancurilor sovietice, *Informația Bucureștiului* a scos o ediție specială în care a fost anunțată „victoria poporului maghiar” și componența noului guvern în frunte cu János Kádár. *Vezi 1956. Explozia. Percepții române, iugoslave și sovietice asupra evenimentelor din Polonia și Ungaria*, ediție întocmită de Corneliu Mihai Lungu și Mihai Retegan, Editura Univers Enciclopedic, București, 1996.

clarifice poziția politică<sup>26</sup>, iar acest fapt s-a întâmplat prin mutarea accentului de pe „diversitate” pe „unitatea” mișcării comuniste<sup>27</sup>. Schimbarea a dobândit forma desprinderii de trecutul recent, însă fără o destalinizare excesivă, semn că abia atunci a fost înțeleasă miza Congresului P.C.U.S. din februarie 1956, Congres care a marcat în mod oficial despărțirea de trecutul stalinist, însă fără o condamnare a ideologiei marxiste. Liderii politici din grupul comunist care nu au sesizat și acest aspect au plătit scump ignoranța, mai puțin Gheorghiu-Dej a cărui poziție politică a fost încă de la început cea a schimbării fără o reală destalinizare. Datorită tipului de lider linia politică a P.M.R. a evoluat în momentul de criză din 1956 asemănător cu linia politică a P.C.U.S.

Cum era de așteptat, evenimentele politice din 1956 au provocat o oarecare agitație în câmpul artelor plastice, în ședințele de Comitet pe țară făcându-se trimiteri la cazurile polonez și maghiar. În cadrul ședințelor de la Uniune s-a vorbit altfel, în mod evident mai liber, dar în consonanță cu momentul politic, fără să fie atacată ideologia partidului unic, ci doar anumite persoane care, aflate în poziție de forță, distribuiseră în mod inadecvat resursele financiare și simbolice.

### *Restructurarea și reprofesionalizarea Uniunii Artiștilor Plastici: 1956-1957*

Deși voci autorizate susțin că anul 1956 nu a adus schimbări fundamentale în câmpul artei din România în comparație cu alte țări satelit<sup>28</sup>, în realitate lucrurile au fost cu mult mai nuanțate și arhivele o demonstrează. Transformări au existat, în special la nivel instituțional.

Schimbarea în Uniunea Artiștilor Plastici începuse în urmă cu câțiva ani, în paralel și oarecum independent de transformările prin care trecea instituția similară din Uniunea Sovietică. Procesul a atins punctul culminant în

<sup>26</sup> „Era necesară, așadar, crearea unui nou liant, care să aibă o componentă de continuitate, dar și una de ruptură cu trecutul, fără a pune în discuție natura regimului.” Vladimir Tismăneanu, *Mizeria Utopiei. Criza ideologiei marxiste în Europa Răsăriteană*, Editura Polirom, Iași, 1997, p. 74.

<sup>27</sup> „Această tendință, susținută și de conducerea de la București, a fost consacrată ca linie oficială a blocului comunist la Consfătuirea partidelor comuniste și muncitorești care a avut loc în capitala sovietică, în noiembrie 1957.” Dan Cătănuș, „PMR și evoluțiile ideologice din lagărul comunist. De la Revoluția ungară din 1956 la Consfătuirea de la Moscova din noiembrie 1957” în *Politica externă comunistă și exil anticomunist. Anuarul Institutului Român de Istorie Recentă*, vol. II, Editura Polirom, Iași, 2003, p. 170.

<sup>28</sup> „The next significant date, 1956, brought a ‘thaw’, i.e. the beginning of the liberalisation of culture in some countries of the region, particularly Poland and the Soviet Union, while in other countries (Bulgaria and Romania, for example) it did not change anything.” Piotr Piotrowski, „From the Politics of Autonomy to the Autonomy of Politics”, în *Art and Politics: Case-studies from Eastern Europe*, Vytautas Magnus University, Kaunas, 2007, p. 19.



1956, an a cărei ambiguitate politică și estetică a fost hotărâtoare pentru identitatea Uniunii Artiștilor Plastici și pentru rolul pe care această instituție l-a jucat în deceniul următor în câmpul cultural din România. Atunci s-a discutat, de exemplu, despre posibilitatea ca Fondul Plastic să vândă în străinătate<sup>29</sup>. Prin înființarea unui sector de artizanat, separat de sectorul artistic, s-a realizat un prim pas spre profesionalizarea Uniunii.

Uniunea Artiștilor Plastici din România a tranșat lucrurile în acord cu schimbările din URSS: dogma ideologică nu putea fi atacată, dar putea fi criticat acel grup care deținea în ultimii ani monopolul interpretării ideologiei, grup identificat ca ajuns la putere doar pe criterii politice. Nu se dorea dizolvarea Uniunii, ci profesionalizarea acesteia prin cooptarea în structurile de conducere a persoanelor cu capital simbolic dobândit și pe criterii specifice, nu doar politice. Se încerca promovarea unei concepții despre artă care să pună accentul și pe calitate, nu doar pe ideologie, pe competențe artistice, nu doar pe corectitudine politică.

O nouă conducere a fost aleasă în ședința Comitetului pe țară din 4 ianuarie 1957<sup>30</sup>. Odată cu conducerea UAP s-a modificat și componența comisiilor de evaluare, achiziții etc. Evenimentul a fost anunțat în presa vremii:

„Recent a avut loc ședința comitetului pe țară a Uniunii Artiștilor Plastici. Sculptorul Ion Irimescu, secretar al Uniunii Artiștilor Plastici, a ținut un raport asupra activității biroului Uniunii și a făcut propuneri de îmbunătățire a muncii. În urma discuțiilor pe marginea raportului, au fost cooptați în comitet un număr important de artiști de seamă și critici de artă cu o bogată activitate din Capitală și din țară, și anume Ion Jalea, Cornel Medrea, Gheorghe Anghel, Dumitru Ghiață, R. Schweitzer-Cumpănă, Ștefan Constantinescu, acad. Ghe. Oprescu, Eugen Schileru, Lucian Grigorescu (București), Andrásy Zoltán, Kovács Zoltán (Cluj), Izsák Martin (Tg. Mureș), Mihai Cămăruț (Iași), Ferch Francisc (Timișoara). Comitetul a ales noul birou al Uniunii cu următoarea componență: Camil Ressu – președinte de onoare, Ion Jalea – președinte, Ion Irimescu, Al. Ciucurencu, Vasile Kazar și Anastase Anastasiu – secretari, Iosif Iser, Cornel Medrea, Boris Caragea, Andrásy Zoltán, Corneliu Baba, Aurel Ciupe, Dumitru Ghiață, Lucian Grigorescu, Ștefan Constantinescu, Gheorghe Labin, Jules Perahim, Eugen Schileru, Ștefan Szönyi – membri”<sup>31</sup>.

După cum se poate observa, conducerea a fost preluată nu de cei foarte tineri, ci de o generație matură – cei mai mulți erau formați în interbelic – cu capital simbolic și competențe administrative<sup>32</sup>. Acești artiști nu fuseseră

<sup>29</sup> Vezi ședința de Comitet pe țară din martie 1956, dosar 29/1956, fondul ANIC-UAP 2239.

<sup>30</sup> Prin statutul UAP adoptat la înființare, în 1950, biroul de conducere era ales oricum pentru o perioadă limitată, însă iată că abia în 1957 au avut loc alegeri.

<sup>31</sup> *Contemporanul*, nr. 3 (537), 18 ianuarie 1957, p. 3.

<sup>32</sup> În perioada 1942-1945 Ion Jalea a fost președinte al Corpului Artiștilor Plastici. Ion Antonescu a înființat această instituție după rebeliunea legionară, iar Ion Jalea a preluat președinția refuzată de Cornel Medrea. Organizația a fost desființată prin Legea 270 din 1945. Vezi Mihai Pelin, *Deceniul prăbușirilor (1940-1950), Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților români între legionari și staliști*, Editura Compania, București, 2005, cap.

îndepărtați complet nici în perioada anterioară, de închidere ideologică. Sunt artiști care depuseseră eforturi pentru a fi asimilați ideologic și a căror asimilare fusese dorită de puterea politică. Momentul de relaxare ideologică a făcut posibilă găsirea unui *modus vivendi* acceptabil, fapt care demonstrează capacitatea de adaptare a anumitor actori culturali la un mediu politic în schimbare. Puterea politică a făcut o concesie generației cu capital simbolic dobândit pe criterii specifice, care asimilase, prin reeducare, lecția marxistă și putea să ofere stabilitate și legitimitate. În momentul de transformare, apoi de stabilizare a liniei politice și estetice s-a făcut apel la cei care au știut să combine profesionalismul cu loialitatea politică. Acest transfer de autoritate către un alt tip de artist și de manager cultural a avut de-a face nu atât cu slăbirea monopolului partidului în câmpul artelor plastice, cât cu decizia acestuia de a oferi Uniunii mai multă autoritate asupra coordonării creației artistice. Decizia a fost influențată cu siguranță de faptul că Uniunea a traversat mai ușor criza politică. Dacă în Uniunea Scriitorilor au apărut cazuri de contestație politică, artiștii plastici nu au atacat linia partidului, reacționând conform așteptărilor. Un caz Alexandru Jar nu a existat în zona artelor plastice. Deși Securitatea a depistat și aici comportamente deviante, nimeni nu a ieșit în mod fățiș la rampă pentru a ataca politica URSS sau legitimitatea lui Gheorghe Gheorghiu-Dej.

Schimbarea în Uniune are și o altă semnificație. Prin reorganizarea din 1957 grupul aflat la putere în perioada stalinistă, alcătuit în bună măsură din intelectuali evrei, nu a fost îndepărtat complet, dar a fost pus în situația de a împărți puterea cu alții. Acest fapt se explică prin combinarea momentului de comunism național favorizat de dispariția lui Stalin cu doctrina internaționalismul proletar la care a revenit Hrușciiov. Au rămas în sistem cei a căror activitate a fost considerată valoroasă pe criterii estetice – Max H. Maxy, Jules Perahim, ultimul numit în 1956 redactor șef al revistei *Arta plastică* în locul lui Dorio Lazăr<sup>33</sup>.

Prin faptul că statul comunist a oferit artiștilor considerați asimilați șansa de a participa cu adevărat la exercițiul puterii, Uniunea Artiștilor Plastici a depășit statutul de instituție supusă mecanismelor decizionale centrale, intrând în jocul puterii politice, compunând cu aceasta. Deși a continuat să funcționeze ca edificiu ierarhizat care sprijinea o singură narațiune ideologică, noul tip de relație cu puterea politică a introdus în Uniune posibilitatea rezistenței<sup>34</sup>.

---

„De la Sindicatul Artelor Frumoase la Corpul Artiștilor Plastici”, pp. 267-291 și cap. „Din Corpul Artiștilor Plastici în Uniunea Artiștilor Plastici”, pp. 521-533.

<sup>33</sup> Dorio Lazăr, responsabilul Secției de critică și redactor la revista *Arta plastică*, a fost criticat de Gheorghe Ivancenco pentru abuzuri în aprecierile referitoare la creația lui Baba, Baraschi și Schulmann în cadrul Plenarei UAP din 26-28 martie 1954 (vezi dosar 29/1954, fondul ANIC-UAP 2239). Despre incompetența sa în poziția de redactor șef la *Arta plastică* au vorbit Ionel Jianu și Petru Comarnescu în Ședința Biroului Secției critică din 29 martie 1957. Vezi dosarul 42/1957, fond ANIC-UAP 2239.

<sup>34</sup> Considerăm că schimbările produse atunci în câmpul artei reprezintă un „eveniment”, în sensul pe care Foucault îl dă acestui concept, ca raport de forțe care se inversează: „Événement – il faut entendre par là non pas une décision, un traité, un règne ou une

Structura a dobândit caracteristicile dispozitivului modern de normare în sens foucauldian. Din acel moment o parte din deciziile importante, de exemplu cele care vizau calitatea muncii de creație, s-au luat la nivelul Uniunii. Un exemplu de deturnare a intențiilor puterii politice prin utilizarea similitudinilor de discurs: natura reformei din UAP nu s-a intersectat cu natura epurărilor politice care au urmat momentului 1956, când înlăturarea lui Iosif Chișinevschi și Miron Constantinescu la Plenara C.C. al P.M.R. din iunie 1957 a avut drept cap de acuzare, printre altele, faptul că au deschis larg porțile partidului, transformându-l în partid de masă. Însă unul din motivele înnoirii UAP a fost readucerea calității într-o organizație care devenise de masă, astfel încât era de dorit o reducere drastică a numărului de membri. Sub pretextul alinierii la politici culturale impuse de centrul politic structura a reușit să se profesionalizeze.

În cadrul ședinței de la Ministerul Culturii din 30 ianuarie 1957, ședință prezidată de ministrul Constanța Crăciun, la care a participat Biroul Executiv al UAP, Ion Jalea a expus situația Uniunii, pe care a caracterizat-o ca dificilă din motive de „dezorientare profesională”. În structură, inclusiv în comisiile de îndrumare, pătrunseseră diletanții. Discuțiile au revelat faptul că și situația financiară era destul de complicată. La Fondul Plastic se adunaseră datoriile așa de mari, încât instituția ajunsese în incapacitatea de a acorda alte împrumuturi<sup>35</sup>. Se impunea, așadar, o separare urgentă pe criterii de calitate a muncii în artizani și creatori, primii ieșind din subordinea Uniunii și rămânând sub oblăduirea Fondului Plastic. În 1953 Uniunea Artiștilor Plastici avea 701 membri, în 1956 – 1200 de membri, iar în 1957 se ajunsese la 1422 de membri. Decretul 333/1958 a redus numărul creatorilor la 659<sup>36</sup>. În cazul celor din urmă s-a luat în calcul posibilitatea revenirii în Uniune în urma unei reevaluări. A intrat, de asemenea, în vigoare, un sistem de pensii acordate diferențiat, după merit.

Procesul birocratic<sup>37</sup> de verificare a dosarelor, întocmire de biografii, autobiografii etc. care a însoțit restructurarea Uniunii și pe care îl întâlnim și în perioadele de epurări este un alt exemplu de deturnare a strategiilor puterii politice. De data aceasta eliminările din structură s-au realizat mai degrabă pe

---

bataille, mais un rapport de forces qui s'inverse, un pouvoir confisqué, un vocabulaire repris et retourné contre ses utilisateurs, une domination qui s'affaiblit, se détend, s'empoisonne elle-même, une autre qui fait son entrée, masquée.” Michel Foucault, „Nietzsche, la généalogie, la morale”, în *Dits et écrits*, tome II, Éditions Gallimard, Paris, 1994, pp. 136-156.

<sup>35</sup> Artiștii primeau împrumuturi de creație, însă juriile respingeau lucrările, acestea nu mai ajungeau în expoziții, deci nu puteau fi achiziționate, iar artiștii rămâneau datori și în incapacitate de a-și plăti datoriile.

<sup>36</sup> În 16 iulie 1958 Biroul Executiv al UAP s-a întrunit și a hotărât separarea în membri UAP și membri ai Fondului Plastic. S-au citit liste pentru București și pentru provincie (vezi dosarul 20/1958, fondul ANIC-UAP 2239). Din acest moment numărul membrilor a fost controlat. În toamna anului 1958 UAP avea 673 de membri, iar Fondul Plastic 800 de membri. În 1964 Uniunea număra doar 889 de membri.

<sup>37</sup> Dosarul 73/1957, fondul ANIC-UAP 2239, conține materiale solicitate membrilor UAP în iulie 1957. Printre aceste materiale se numără și biografii ale unor artiști alcătuite de critici.

criterii specifice și nu pe criterii ideologice, ceea ce reprezintă, de fapt, o mare schimbare față de statutul și de misiunea instituției. Procesul de restructurare a continuat în anii care au urmat:

„În sânul organizației noastre, din cauza unei insuficiente exigențe și a slăbirii vigilenței sale, conducerea UAP a îngăduit să se strecoare oameni care de fapt nu aveau nimic comun cu această Uniune. Astfel au fost o seamă de diletanți fără posibilitate de dezvoltare, precum și alții care, în mod necinstit, au încercat să-și acopere un trecut politic fascist. [...] Asemenea elemente nu au ce căuta între noi. [...] Înfăptuirea acestei operații de curățire a rândurilor noastre, care de mult este cerută de toți creatorii conștienți, va duce cu siguranță la întărirea organizației noastre profesionale, va ridica prestigiul ei și va da un nou elan activității creatoare în slujba idealurilor socialiste ale poporului muncitor”<sup>38</sup>.

Generația care a ajuns la conducerea UAP în 1957 era o generație matură, obișnuită cu compromisurile, suficient de abilă și infinit de precaută, astfel încât să utilizeze dispozitivul pentru a transforma situația, întorcând împotriva lui efectele de putere. Noii manageri au negociat altfel frontierele admisibilului, transformând treptat structura instituțională și canonul, cu foarte multe precauții, respectând linia politică. Este și acesta un mod în care, în totalitarism, subiectivitățile pot fi „nesupuse”. Schimbarea părea în acord cu ceea ce se întâmpla în URSS.

Restructurarea din zona artelor plastice din România a avut anumite particularități. Nu se poate spune că s-a realizat la distanță față de centrul politic și în lipsa controlului direct al Moscovei pentru că, deși consilierii sovietici din cultură au început să părăsească țara după 1953, reprezentanți ai artelor plastice sovietice erau prezenți la marile evenimente culturale – plenare ale Uniunii, expoziții de stat etc. Cu toate acestea, schimbarea conducerii Uniunii Artiștilor Plastici din România a avut loc înainte de schimbarea similară din URSS, deși în același spirit. Noua conducere mai liberală a utilizat momentul 1956 pentru a transforma Uniunea într-o instituție suficient de flexibilă pentru a rezista, fără mari compromisuri ideologice, atât momentului de închidere din 1958, cât și liberalizării din deceniul următor. Această transformare a fost posibilă pentru că au existat indivizi care au știut să repereze contingenta sistemului de putere care traversa structura administrativă și să mimeze strategiile puterii politice într-o repetiție cu diferență<sup>39</sup>.

Schimbarea din UAP nu ar fi fost posibilă dacă Uniunea Sovietică nu ar fi inițiat restructurarea poststalinistă, inclusiv în domeniul culturii. În 1957 în URSS au fost reorganizate uniunile de creație în scopul lichidării metodelor administrative, a reevaluării moștenirii naționale și a reconsiderării creatorilor

<sup>38</sup> Ion Irimescu, „Pentru întărirea Uniunii Artistilor Plastici”, *Contemporanul*, nr. 29 (615), 25 iulie 1958.

<sup>39</sup> Pentru devenirea structurilor sub efectul contingentului și pentru rezistența care poate să intervină în procesul de reproducere a unei ordini vezi Yoshiyuki Sato, *Pouvoir et résistance*, Foucault, Deleuze, Derrida, Althusser, Éditions L’Harmattan, Paris, 2007.

incluși pe lista refuzaților. Sinteza acestor schimbări a fost exprimată cu ocazia primului Congres unional al artiștilor plastici din URSS. Lucrările Congresului au început în 28 februarie 1957 la Kremlin<sup>40</sup>. Era un an de bilanț și nu doar după evenimentele recente: se împlineau 40 de ani de la Revoluția din octombrie. Lucrările Congresului au sintetizat schimbările și au oferit artelor plastice orientare pentru următoarea perioadă. Miza acestui prim Congres unional, deci multinațional, al artiștilor plastici sovietici a fost afirmarea unității mișcării artistice din URSS și, prin reprezentanții țărilor satelit, unitatea principiilor culturale în întreaga lume comunistă. Din partea României au participat Ion Jalea, noul președinte al UAP, Jules Perahim și criticul de artă Mircea Popescu, director adjunct la Galeria Națională a Muzeului de Artă și redactor la revista *Arta plastică*. Presa din România a reflectat din plin manifestarea<sup>41</sup>, iar serviciul de documentare al Uniunii și-a completat materialul ideologic<sup>42</sup>. Congresul a condamnat monopolul vechii conduceri asupra artei, urmare nefastă a cultului personalității care „a adus mari pagube morale și ideologice artei noastre. El a generat falsul spirit de paradă, adaptarea cu orice preț, pătrunderea intensă a ideologiei mic burgheze în arta noastră”<sup>43</sup>. În cadrul Congresului Alexandr Gherasimov a fost îndepărtat din poziția de președinte al Academiei de Arte, fiind înlocuit cu un liberal.

Deși în cadrul discuțiilor au fost evidențiate greșelile ideologice din perioada stalinistă, s-a considerat, totuși, că nu se poate vorbi despre acei ani ca despre o perioadă de stagnare. Dimpotrivă, s-a afirmat că perioada menționată a avut meritul de a nu fi permis devieri de la linia marxist-leninistă. Devierile ar fi apărut mult mai recent<sup>44</sup> și lucrurile trebuiau puse la punct pentru că

„evenimentele din Egipt și Ungaria au arătat până și unor oameni blajini că atât coexistența cât și întrecerea economică dintre socialism și capitalism nu sunt lucruri pașnice, idilice. Coexistența nu exclude, ci presupune lupta. Într-adevăr această luptă nu

<sup>40</sup> Lucrările Congresului se regăsesc în dosarul 40/1957, fondul ANIC-UAP 2239. Articole despre Congres în *Contemporanul*, nr. 10 (544), 8 martie 1957, pp. 6-7 și *Arta plastică*, nr. 3-4, 1958 (L. Dima, „Pe marginea unor dezbateri privind realismul socialist în critica plastică sovietică”, pp. 61-62).

<sup>41</sup> Vezi G. Nedoșivîn, „Scrisoare din Moscova. Artistul – „dascăl al vieții””, *Contemporanul*, nr. 12 (546), 22 martie 1957; Ionel Jianu, „Arta veacului nostru”, *Veac Nou*, 15 martie 1957. Discursul lui Ion Jalea la primul Congres al artiștilor plastici sovietici a fost reprodus în revista *Probleme de artă plastică*, nr. 3-4 (mai-august) din 1957.

<sup>42</sup> Dosarul 74/1957, fond ANIC-UAP 2239 conține documente din URSS tratând probleme administrative, hotărâri din 1927, 1929, decrete din 1952, 1953, 1955, 1957. Traduceri de materiale documentare privind Fondul Plastic din Uniunea Sovietică se găsesc în dosarul 75/1957, fondul ANIC-UAP 2239. Despre modificările din statutul UAP și statutul FP din URSS vezi articole publicate în *Probleme de artă plastică*, nr. 3-4, mai-august 1957, pp. 285-290.

<sup>43</sup> Vezi „Material documentar privind primul Congres unional al artiștilor sovietici”, în dosarul 41/1957, fondul ANIC-UAP 2239.

<sup>44</sup> Sunt citate, în acest sens, texte din revista *Novîi Mir* care amintesc de situația revistelor *Zvezda* și *Leningrad* din deceniul cinci.

atrage după sine inevitabilitatea fatală a războiului, dar în unele domenii și în primul rând pe frontul ideologic ea capătă uneori forme foarte ascutite”<sup>45</sup>.

Lucrările Congresului au reafirmat principiul partinității, rolul artistului în sprijinirea purității ideologice a comunismului, intransigența față de tendințele formaliste.

Evoluția evenimentelor din URSS dovedește că, din punct de vedere ideologic artiștii plastici din România au înțeles perfect sensul „dezghețului” și au reacționat în conformitate cu linia politică ce avea să fie stabilită în curând de Moscova. Doar că, mimând restructurarea din URSS (schimbarea conducerii, conservarea anumitor elemente ideologice), Uniunea a reușit, de fapt, să împlinească așteptări locale.

În anii care au urmat structura s-a consolidat administrativ. A dezvoltat serviciul de documentare<sup>46</sup>, a publicat un Buletin intern, a înființat un club al artiștilor, a revenit la obișnuința acordării Premiului de Stat, a construit ateliere pentru artiști<sup>47</sup>. Fondul Plastic a deschis magazine în întreaga țară. A fost construit Combinatul Fondului Plastic.

### *Radicalizarea politicilor culturale: 1958-1963*

Perioada de relaxare ideologică din blocul comunist a fost urmată de stabilizarea liniei politice, fapt care a permis revenirea terorii<sup>48</sup>. Politic, revirimentul stalinist s-a simțit foarte bine încă din 1957, Gheorghiu-Dej dobândind puterea absolută în partid<sup>49</sup>. La Plenara C.C. al P.M.R. din 9-13 iunie 1958 au fost criticați oamenii din cultură care au dat dovadă de „apolitism”, „negativism”, „eclectism”, „servilism” și „snobism”. În spațiile culturale au avut loc ședințe în care au fost prelucrate documentele politice<sup>50</sup>. În presă au fost denunțate (și, cu această ocazie, descrise) teoriile „deviaționiste”,

<sup>45</sup> Din „Cuvântarea tovarășului D.T. Șepilov” la Congresul artiștilor plastici sovietici, dosarul 40/1957, fond ANIC-UAP 2239, fila 20.

<sup>46</sup> Iordan Chimet a fost numit șef serviciu în 1960. În 1962 a redactat un memoriu pentru îmbunătățirea propagandei UAP, referindu-se, în special, la vizibilitatea acțiunilor acestei structuri în presă. Vezi dosarul 15/1962, fond ANIC-UAP 2239.

<sup>47</sup> Până în 1959 se construiseră 59 de ateliere în București și în alte orașe, iar pentru 1963 erau prevăzute încă 38 de ateliere.

<sup>48</sup> În iunie 1958 Imre Nagy, deținut în România după evenimentele din Ungaria, a fost judecat și condamnat la moarte. În același an, la București a fost organizată o expoziție de „artă revoluționară” maghiară, în sensul corect politic al termenului.

<sup>49</sup> Iosif Chișinevschi și Miron Constantinescu au fost îndepărtați la Plenara C.C. a P.M.R. din 28 iunie-3 iulie 1957. Constantin Doncea, Pavel Ștefan, Grigore Răceanu și Ovidiu Șandru au fost înlăturați la Plenara din 9-13 iunie 1958. Epurarea din România pare că o mimează pe cea din URSS, dar, de fapt, are un mare grad de autonomie. Pedepse exemplare au fost aplicate și studenților care se revoltaseră în timpul evenimentelor de la Budapesta.

<sup>50</sup> Vezi Ana Selejan, *Literatura în totalitarism (1957-1958). Ofensiva virulentă a dogmatismului*, Editura Cartea Românească, București, 2013.

„revizioniste”, apărute în ultimii ani în blocul comunist sau în cadrul mișcărilor de stânga din Occident. Acestea ar fi negat misiunea revoluționară a artistului, marxism-leninismul, centralismul și rolul conducător al Uniunii Sovietice și ar fi sprijinit comunismele naționale, fracțiunile din cadrul partidului unic și idealismul filozofic<sup>51</sup>. În legătură cu acest subiect au fost traduse articole din presa sovietică, dar remarcăm și o implicare a ideologilor locali care au identificat manifestările „revizionismului” în Iugoslavia<sup>52</sup>, Ungaria<sup>53</sup>, Franța<sup>54</sup>, SUA<sup>55</sup> și Marea Britanie<sup>56</sup>.

Securitatea și-a intensificat supravegherea, fiind vizați în special intelectualii cu trecut legionar<sup>57</sup> și cei care aveau relații cu diaspora. În următorii

<sup>51</sup> Vezi Jean Kanapa, „Scrisoare de la Paris. Revizionism francez 1958”, *Contemporanul*, nr. 25 (611), 27 iunie 1958, p. 1.

<sup>52</sup> Articolul lui V. Em. Galan, „Unele probleme ale realismului socialist și revizionismul”, *Lupta de clasă*, nr. 2, 1959 este un atac la adresa „deviaționiștilor” care ar fi încercat să se impună, fără succes, la al V-lea Congres al scriitorilor iugoslavi. Dej însuși a luat poziție împotriva iugoslavilor: „Concepțiile și practica revizionistilor iugoslavi, îndreptate împotriva unității internaționaliste a mișcării comuniste internaționale, a țărilor socialiste, sunt potrivnice intereselor socialismului și servesc forțele reacțiunii și imperialismului”. Vezi „Cuvântarea Tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej la Lucrările celui de-al XXI-lea Congres extraordinar al PCUS”, *Informația Bucureștiului*, 30 ianuarie 1959, p. 1.

<sup>53</sup> Principalul vinovat a fost găsit György Lukács, introdus pe lista neagră și în 1950. Revista *Utunk* a demascat atunci modul în care teoriile cosmopolite și burghezo-obiectiviste ale esteticianului maghiar s-ar fi manifestat în conferințele unor profesori de la Catedra de Istoria literaturii de la Universitatea „Bolyai”. Un articol de I. Elsberg publicat în *Liternaturnaia Gazeta* și reprodus în *Contemporanul* din 15 august 1958 are titlul „Despre concepțiile greșite ale lui György Lucacs [sic!]”. Poziția politică greșită a acestuia (atitudinea din timpul evenimentelor din 1956) ar fi determinat greșeli în teoriile estetice – atacarea principiului partinității, negarea contrastului dintre realismul burghez și realismul socialist. Împotriva lui Lukács au luat poziție Marcel Breazu („Formalismul în estetica burgheză contemporană”, *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, citat în continuare SCIA, nr. 1, 1959, p. 221) și Nicolae Moraru („Unele probleme ale artei în lumina principiului leninist al spiritului de partid”, *SCIA*, nr. 1, 1960, pp. 11-44).

<sup>54</sup> Articolul lui Iuri Borev, „Împotriva revizionismului în estetică”, publicat în *Contemporanul* din 11 și 18 iulie 1958, îl atacă pe Lefebvre, care ar fi criticat realismul socialist, acuzându-l de academism și neoclasicism. Articolul lui Mircea Deac publicat în *Arta plastică* („Expoziția de artă plastică a țărilor socialiste” în nr. 6, 1958, pp. 11-12) amintește încercările lui Henri Lefebvre și Suzanne Labin de a revizui realismul socialist.

<sup>55</sup> Textul lui George Ivașcu, „Unde duce revizionismul”, publicat în *Contemporanul*, nr. 17 (603), 1 mai 1958 descrie infiltrarea cu consecințe dezastruoase a revizionismului în partidul comunist din SUA.

<sup>56</sup> V. Ivașeva, „Revizionistii englezi ai marxismului”, articol din *Okteabr* preluat de *Contemporanul*, nr. 36 (622), 12 septembrie 1958. Într-un număr din *SCIA* (1, 1960, „Unele probleme ale artei....cit.”, pp. 11-44) Nicolae Moraru îi ataca pe idealistul american W.E. Arnett și pe englezii grupați în jurul revistei *New Reasoner* – Thompson, Berger și Beeching.

<sup>57</sup> „O pondere însemnată a proceselor ale căror sentințe s-au pronunțat în anii 1958-1962 a avut la bază lărgirea sferei intenției ‚contrarevoluționare’, iar în unele cazuri au fost readuse în instanță persoane eliberate înainte de evenimentele din Ungaria. Un astfel de

ani au avut loc arestări, ședințe publice de demascare și sancționare, expulzări din instituții din cauza dosarului defectuos<sup>58</sup>. În primăvara anului 1959 au început procesele-spectacol: pedepse directe, individuale, exemplare și vizibile. În 17 aprilie 1959, în Aula mare a Facultății de Drept, din inițiativa lui Dej și din ordinul lui Alexandru Drăghici, a avut loc o ședință în care au fost criticați pentru poziția defăimătoare la adresa regimului (au ascultat posturi de radio imperialiste și au făcut afirmații defăimătoare la adresa unor conducători de partid și de stat) compozitorul Mihail Andricu, Jacques Costin, Milița Petrașcu, dr. Nasta cu soția, cântăreața Dora Massini. La demascarea publică au participat artiști, membri ai uniunilor de creație, muncitori din uzinele bucureștene<sup>59</sup>. La 30 aprilie 1959 la Uniunea Artiștilor Plastici a avut loc o ședință în cadrul căreia s-a discutat comportamentul Miliței Petrașcu, aceasta fiind exclusă din organizație:

„Tov. Irimescu Ion, secretar UAP, citește materialul din care rezultă vinovăția grupului ce a defăimat și a adus injurii grave la adresa clasei muncitoare, Partidului Muncitoresc Român și URSS-ului. După citirea materialului, Biroul Executiv, în unanimitate de voturi: HOTĂRĂȘTE: Excluderea Miliței Pătrașcu din UAP și Fondul Plastic precum și a se face demersurile necesare pentru retragerea imediată a pensiei sale personale și a titlurilor obținute în RPR”<sup>60</sup>.

După cum se poate observa Uniunea nu mai organizează ședințe în care artistul își face autocritica și este muștruluit de întregul colectiv. Uniunea doar reacționează prin excludere și privare de drepturi la o decizie luată de o altă instanță.

Puterea politică a sancționat atât manifestările considerate naționaliste, cât și pe cele receptate drept cosmopolite. Eugen Schileru a fost admonestat pentru că una dintre

---

caz a fost cel al lui Radu Gyr (Ștefan Demetrescu), condamnat în 4 aprilie 1945, eliberat în 6 august 1956 și arestat din nou la 19 iulie 1958 pentru activitate legionară.” Raluca Nicoleta Spiridon, „Rolul anchetelor penale în organizarea proceselor politice”, *Caietele CNSAS*, anul IV, nr. 1-2 (7-8), 2011, p. 75.

<sup>58</sup> Pentru perioada de închidere care a urmat momentului 1956 vezi Vladimir Tismăneanu, *Arheologia terorii*, ediția a III-a revăzută și adăugită, Editura Curtea Veche, București, 2008, de la p. 117.

<sup>59</sup> Ședința de la Facultatea de Drept este descrisă de câțiva martori din epocă: Dumitru Popescu (*Memorii volumul I*, cit. pp. 179-183), Ion Ianoși (*Internaționala mea...cit.*, pp. 388-389), Paul Cornea (*Ce a fost – cum a fost...cit.*, p. 70).

<sup>60</sup> Proces verbal al ședinței Biroului Executiv din 28 aprilie 1959, dosarul 29/1958, fila 42, fond ANIC-UAP 2239. Au participat Ion Jalea, Ion Irimescu, Alexandru Ciucurencu, Vasile Kazar, Spiru Chintilă, Ștefan Constantinescu, Dumitru Ghiață, Corneliu Baba, Eugen Popa, Henri Catargi, Boris Caragea, Jules Perahim, Gheorghe Labin, Lucian Grigorescu. Documentul mai înregistrează excluderile lui Stanea Ion, Ionescu Pașcani, Sinadino Scodrea Viorica, Florian Sabina, Râșliacov Irina, „urmând ca organele de stat să cerceteze mai departe”. În ședința Biroului Executiv UAP din 12 octombrie 1959 (dosar 28/1958, vol. II, fond ANIC-UAP 2239) au fost excluși din Uniune Constantin Iordache, condamnat pentru uneltiri împotriva orânduirii de Stat și Anton Antoniu, arestat în 1957. În 1959 au existat excluderi și din alte motive; de exemplu au fost excluși artiștii evrei care au cerut să plece în Israel.



studentele lui își alesese ca temă de licență un subiect „cosmopolit”, „Lucrări de Bourdelle în țara noastră”, citându-i pe Oscar Walter Cisek și Oscar Han<sup>61</sup>. Pentru păcatul cosmopolitismului a fost urmărit și Ionel Jianu începând din 1960: „Acest fapt s-a remarcat și în scrierile sale și îndeosebi în lucrarea *Istoria artelor plastice românești în perioada modernă și contemporană*, unde s-au strecurat greșeli politice”<sup>62</sup>. Eduard Pamfil, în schimb, a fost arestat în vara anului 1959 pentru manifestări naționaliste. În 1958 Securitatea îi considera legionari pe Constatin Lucaci și Nicolae Brană și naționaliști-reacționari pe Camilian Demetrescu, Romulus Ladea, Eduard Pamfil, Lucian Grigorescu, Nicolae Crișan, Mara Bâscă Neleanu, Lucia Cosmescu<sup>63</sup>. Deși lui Ion Vlasiu i s-a deschis dosar de urmărire informativă pentru diversiune în sectorul ideologic abia în 1958, artistul fusese urmărit încă din 1955

„alături de elementele reacționare din cadrul Uniunii Artiștilor Plastici, Codiță, Vlad, Corcescu, Lucaci, care sunt elemente cu un trecut politic fascisto-legionar și care au încercat să introducă în conducerea Uniunii Artiștilor Plastici un număr apreciabil de pictori și sculptori aflați pe poziții net formaliste, să deschidă cale liberă reîntronării artei decadente și să compromită și să demobilizeze prin atacuri violente pe artiștii care se încadrează în creația lor pe drumul realismului socialist”<sup>64</sup>.

Interesant este că un an mai târziu lui Baraschi i s-a deschis dosar pentru același păcat<sup>65</sup>. A fost urmărit de Securitate și François Pamfil, fiul lui Eduard Pamfil, student la Cluj<sup>66</sup>. În 1959 dosarele înregistrează încercări de recrutare în cazul lui Raoul Șorban<sup>67</sup> și Ion Frunzetti<sup>68</sup>. Lui George Oprescu i s-a deschis dosar de urmărire

<sup>61</sup> Petre Oprea, *Jurnalul unui inspector la Direcția Artelor Plastice (1959-1960)*, Editura Maiko, București, 1998, p. 41.

<sup>62</sup> Dosar de urmărire informativă privind pe numitul Jianu Ionel, nume conspirativ „Cosmopolitul”, I 258981, fila 12, arhiva CNSAS.

<sup>63</sup> Dosar de urmărire informativă deschis pe numele lui Ion Vlasiu, I 143887, vol. I, fila 73, arhiva CNSAS. Pentru relația artiștilor cu Securitatea vezi Dumitru Lăcătușu, „Evoluția relației dintre artiștii plastici și Securitate în perioada 1950-1990”, în Caterina Preda (ed.), *The State Artist in Romania and Eastern Europe. The Role of the Creative Unions*, Editura Universității din București, 2017, pp. 91-128.

<sup>64</sup> Dosar de urmărire informativă deschis pe numele lui Ion Vlasiu, I 143887, vol. I, fila 11, arhiva CNSAS.

<sup>65</sup> Dosar de urmărire informativă deschis pe numele lui Constantin Baraschi, I 310550, arhiva CNSAS.

<sup>66</sup> Notă informativă din 18 martie 1960 în dosarul personal al colaboratorului „Pascu”, R 126025, filele 23-26, arhiva CNSAS.

<sup>67</sup> „Recrutarea lui Raul Șorban va avea la bază metoda atragerii treptate la colaborarea cu organele noastre, proces ce a început în luna iunie 1957, fiind în prezent definitivat [...] ca agent i se va da numele conspirativ Dragomir.” Dosar R 048663, dosarul personal al agentului „Dragomir”, fila 6, arhiva CNSAS. Securitatea era interesată în special de relațiile acestuia cu mediile culturale maghiare. Sursa „Dragomir” apare în dosarele de urmărire informativă deschise lui Ion Vlasiu și lui George Oprescu.

<sup>68</sup> Recomandarea de recrutare ca agent sub constrângere, ca fost legionar, datează din 1952, tentativa fiind reluată în 1954. Vezi Dosar I 257937, vol. I, fond operativ, filele 214 și 226, arhiva CNSAS. Dosarul I 257937, vol. II, fond operativ, fila 2 menționează că ar fi dat materiale informative

informativă<sup>69</sup> la 24 decembrie 1960, deși verificarea a început la 10 ianuarie 1957 pentru că „duce activitate de agitație cu caracter contrarevoluționar”, „întreține atmosferă dușmănoasă regimului”, „face afirmații grave la adresa URSS și a regimului nostru și a liniei partidului în probleme de artă”. Mai târziu a fost urmărit pentru că a sprijinit „elemente dușmănoase” arestate în 1960 – Remus Niculescu<sup>70</sup> și Theodor Enescu. Andrei Cădere a fost recrutat sub amenințare și santaj în 1962<sup>71</sup>.

Ultimul mare proces stalinist din perioada Dej în care metodele de anchetă penală au jucat un rol esențial în construirea culpabilității<sup>72</sup> a fost cel care a vizat lotul Noica-Pillat. Procesul pentru „crimă de uelțire contra ordinii sociale” a fost intentat lui Theodor Enescu, Constantin Noica, Marieta Sadova, Dinu Pillat, Vasile Voiculescu, Păstorel Teodoreanu, Nicolae Steinhardt, Vladimir Streinu, Alexandru Paleologu, Sanda Simina Mironescu (Mezincescu), Gheorghe Florian, Arșavir Aterian, Aurelian Vlad, Beatrice Strelisker, Remus Niculescu, Iacob Noica, Sergiu Al-George, Anca Ionescu ..., acuzați că au citit și discutat cărțile și manuscrisele unor români plecați în străinătate<sup>73</sup> sau pentru relațiile unora dintre ei cu ambasadele străine și cu diaspora<sup>74</sup>.

---

importante. Nota informativă înregistrată în data de 20 aprilie 1961 în dosarul lui George Oprescu (dosar I 3608, vol. I, privind pe Oprescu Gheorghe, „Cercetătorul”, fila 59, arhiva CNSAS) înregistrează comentariul căpitanului de Securitate I. Petrea: „I. Frunzetti este agentul tov. Lt. Col. Olimpiu „Zola”. Se va cere și prin agentul „Zola” nota completă despre situația din prezent a lui G. Oprescu, urmărit prin acțiune informativă”. „Zola” a fost trecut la pasivi în 1962.

<sup>69</sup> Dosar I 3608, vol. I.

<sup>70</sup> Există în dosarul Oprescu note informative ale agentului „Anton”, deconspirat ca fiind Petru Comarnescu, extrem de nefavorabile lui Niculescu, încă din 1957: „Este singurul dintre criticii și istoricii noștri care ignoră fățiș fenomenele vieții de azi, creația artiștilor de azi și care sfidează pe ceilalți colegi, care sunt mirați că acest om capabil și ajutat de regim rămâne doar un profitor, care se strecoară admirabil, fiind în fond un dușman al regimului”. Nota din 2.10.1957, agent „Anton”, fila 126 în dosar I 3608, vol. I. Pentru cazul Comarnescu vezi Lucian Boia, *Dosarele secrete ale agentului Anton. Petru Comarnescu în arhivele Securității*, Editura Humanitas, București, 2014 și Monica Enache, „Coborâri în subteran. Câteva cazuri de critici de artă și artiști plastici în arhivele Securității”, *Caietele CNSAS*, anul VIII, nr. 1(15), 2015, pp. 301-334.

<sup>71</sup> Vezi dosar personal al agentului „Adrian A”, R 310067, arhiva CNSAS.

<sup>72</sup> „Previzionată de Dzerjinski încă din 1918, în urma cercetărilor asupra celor considerați dușmani ai guvernului sovietic, mărturisirea drept temei în sine pentru condamnare a fost teoretizată de Vășinski și a reprezentat un mecanism de bază în cadrul anchetelor penale. Devoalată ca metodă de construire a culpabilității în Raportul lui Hrușciiov cu privire la cultul personalității și consecințele sale, rostit la 25 februarie 1956, va fi utilizată intens, în cazul nostru, de anchetatorii penali din România în perioada de după anul 1958.” Raluca Nicoleta Spiridon, „Rolul anchetelor penale...cit.”, p. 78.

<sup>73</sup> În 1957 în presă a început campania împotriva românilor plecați din țară care defăimau România și regimul comunist. „E vorba de contestarea (de fapt „înfierarea”) ideologiei lui Emil Cioran, prilejuită de apariția la Paris, în anul precedent, a scrierii *La tentation d'exister*, de combaterea opiniilor lui Virgil Ierunca despre literatura română, menționate în cel de-al treilea volum al sintezei *Histoire des littératures* apărut în colecția Bibliothèque de la Pléiade a editurii pariziene Gallimard și, în fine, de combaterea cărții *România captivă*.” Ana Selejan, *Literatura în totalitarism (1957-1958)*...cit., p. 24.

<sup>74</sup> Procesul așa-numitului lot Noica-Pillat s-a desfășurat la București, între 24 și 26 februarie 1960, cei implicați fiind condamnați prin sentința nr. 24/1 martie 1960 a Tribunalului

Procesele politice din perioada 1958-1960 dovedesc că regimul comunist din România era perfect funcțional și reușea să-și rezolve problemele intern. Modelul politic sovietic fusese naționalizat. Unii autori vorbesc în legătură cu acest al doilea puseu stalinist despre aleatoriul teroarei, trăsătură a totalitarismelor conform H. Arendt și altora<sup>75</sup>. Momentul de închidere ideologică din 1958 a revelat intensitatea stalinismului local, iar unii intelectuali odinioară înregimentați au început, fie prin experiență directă, fie prin acces la surse străine de informare<sup>76</sup>, să privească altfel lucrurile. Dezabuzarea lor o regăsim astăzi în cărțile de memorii<sup>77</sup>.

Perioada de închidere ideologică și-a lăsat amprenta asupra stilului de lucru din cadrul Uniunii Artiștilor Plastici. Comisiile de îndrumare au fost

Militar al Regiunii a 2-a Militare. Vezi *Prigoana. Documente ale procesului C. Noica, C. Pillat, N. Steinhardt, Al. Paleologu, A. Acterian, S. Al-George, Al.O. Teodoreanu etc.*, redactor coord. Mihai Giugariu, Editura Vremea, București, 1996, pp. 432-519; Ion Vianu, Matei Călinescu, *Amintiri în dialog. Memorii*, Humanitas, București, 2016, p. 211 și Ioana Diaconescu, *Scriitori în arhivele CNSAS. Intelectuali urmăriți informativ, arestați, condamnați, uciși în detenție (1946-1989). Studii însoțite de anexe selectate din arhivele CNSAS*, Fundația Academia Civică, București, 2012.

<sup>75</sup> „Poate că arestările din perioada 1947-1950 să fi avut și caracter de teroare politică. Cele din 1958-1959 sunt numai demențiale. Regimul e consolidat, orice justificare politică a dispărut. Acum mașina se rotește de la sine. Mătura ucenicului vrăjitor bate darabana. Țelul e uitat.” Nicolae Steinhardt, *Jurnalul fericirii*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1997, p. 237.

<sup>76</sup> Paul Cornea a fost membru al Partidului în perioada ilegalității și a ocupat funcții de răspundere în cultură. Faptul că a putut să circule în străinătate i-a oferit șansa să cunoască alte puncte de vedere asupra ideologiei comuniste: „Volumul [*Il Dio che è fallito. Testimonianze sul comunismo* (apărută în ediția a II a în 1957, în Italia, Edizione di Comunità), reprezentând o traducere din engleză a originalului intitulat *The God That Failed*], [...] l-am strecurat fără probleme pe sub ochii vameșilor. Conținutul său era cum nu se poate mai subversiv...”. Paul Cornea, *Ce a fost – cum a fost...*cit., p. 287.

<sup>77</sup> „Iată ce spune Scarlat Callimachi, aristocrat angajat, „prințul roșu” al Moldovei, în ficțiunea autobiografică *La răscruce de vremuri*, scrisă în anii 1960 și publicată abia în 2009 (Editura Anima, București):

- „ - Tu, cu toate că ești un comunist tânăr, te știu un om cinstit. Deci, nu te feri să-mi spui adevărul, când vorbim de partid. S-au petrecut...
- Știu despre ce vrei să-mi vorbești: executarea lui Lucrețiu Pătrășcanu, canalul, arestările abuzive, morții din închisori și altele...
- Da. Cum le califici tu?
- Eu, dragă Roman, le calific drept crime politice. Inadmisibile în conjunctura noastră politică.” (pp. 501-502). Miron-Radu Paraschivescu a ajuns la concluzii similare, însă mult mai devreme, prin 1952, după primul val de stalinism (vezi *Jurnalul unui cobai*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1994), precum și unii dintre răsfățații puterii, cum ar fi Petru Dumitriu, care a emigrat. Au emigrat și Tiberiu Krausz, Dumitru Demu. Amintim și cazul Anei Maria Narti, care, după ce a fost sedusă de ideologia comunistă grație cursurilor profesorului Ion Ianoși, a ales să părăsească țara atunci când s-a ivit ocazia (vezi *Fiare, îngeri și martiri. Însemnări despre seducția totalitară*, Editura Cheiron, București, 2010). Ion Ianoși, *Internaționala mea...*cit., ia și el distanță față de regimul politic al acelor ani.

înlocuite de expoziții interne cu discuții<sup>78</sup>, delegați ai Uniunii au început să viziteze atelierelor unor artiști pentru a constata stadiul în care se aflau lucrările destinate unor expoziții<sup>79</sup>, au fost organizate ședințe documentare în cadrul cărora au fost prezentate filme de propagandă și conferințe pentru completarea cunoștințelor ideologice ale artiștilor. În organizația de bază a fost ales în 1960 un secretar mai liberal, deși comunist cu ștate vechi: Ștefan Szönyi. Din acest an conducerea UAP și Organizația de bază a UAP au organizat cursuri de marxism-leninism. Artiștii par mai prudenți, mai rezervați. Se duc conștiincios în documentări și respectă tematica. Arhivele înregistrează muștrări, avertismente, sancțiuni<sup>80</sup>. Prin Decizia nr. 5470/3 iulie 1958 a fost înființat Consiliul de Onoare al UAP, având ca misiune cercetarea abaterilor de la disciplină și de la morala profesională în scopul reeducării în spiritul moralei proletare și al eticii profesionale<sup>81</sup>. Numai că, tot printr-o deturnare a sensului, Consiliului de Onoare a ajuns să analizeze probleme de plagiat<sup>82</sup>.

Pentru a realiza într-un timp foarte scurt industrializarea și colectivizarea țării s-a considerat că este nevoie, la fel ca în URSS în perioada primului plan cincinal, de mobilizare ideologică<sup>83</sup>. Uniunea a susținut din plin politica partidului. La începutul anilor 1960 deplasările pentru documentare au fost foarte bine pregătite<sup>84</sup>. Înaintea unei deplasări pe teren artiștii audiau

<sup>78</sup> Vezi cazurile Piliuță, Celine Emilian în dosarul 19/1960, fond ANIC-UAP 2239.

<sup>79</sup> Dosarul 8/1961, fond ANIC-UAP 2239 menționează cazul unei comisii de evaluare alcătuită din reprezentanți ai Secției de pictură: Ciucurencu, Szönyi, Nancuinschi, Catargi, Pacea, Sălișteanu, Bițan, Tiberiu Krausz, Gheorghe Șaru, Gheorghe Labin, Constantin Blendea. În 27 octombrie 1961 Biroul secției de pictură s-a întrunit la sediul UAP pentru vizionarea lucrărilor lui Constantin Dipșe care dorea să organizeze o expoziție personală.

<sup>80</sup> „Prin decizia 1883 din 31 martie 1961, având în vedere hotărârea Biroului Executiv al UAP, președintele a decis sancționarea disciplinară cu suspendarea pe 6 luni din calitatea de membri UAP „pentru comportare indisciplinată în cadrul unor plenare UAP și atitudine incompatibilă cu morala profesională” a tovarășilor Grigore Spirescu, Constantin Piliuță și Naum Corcescu.” Vezi dosarul 44/1961, fila 92, fond ANIC-UAP 2239. Alexandru Danielopol, care îl înlocuise în ianuarie 1958 pe Ion Receanu în funcția de director UAP, a fost muștrat în scris pentru atitudine necuviincioasă față de conducerea Uniunii. Vezi dosarul 44/1961, fila 6, fond ANIC-UAP 2239.

<sup>81</sup> În funcție de gravitatea faptei Consiliul recomanda Biroului Executiv sancțiuni. Învinușii urma să li se ia un scurt interogatoriu asupra capetelor de acuzare. Președintele putea încuviința probe cu martori. Vezi dosar 77/1957, filele 1-3, fond ANIC-UAP 2239.

<sup>82</sup> Vezi dosarul 26/1958, fond ANIC-UAP 2239.

<sup>83</sup> Sistemul stahanovist a fost introdus în URSS în 1935. Aceeași loialitate totală, fără rezerve, necondiționată față de cauză este descrisă în romanele lui Nicuță Tănase (*Derbedeii*, Editura Tineretului, București, 1957; *Astăzi e ziua mea*, Editura Tineretului, București, 1959...), precum și în filmele cu tematică ideologică (vezi cartea lui Cristian Tudor Popescu, *Filmul surd în România mută. Politică și propagandă în filmul românesc de ficțiune (1912-1989)*, Editura Polirom, Iași, 2011).

<sup>84</sup> Despre documentarea pe teren apar informații în *Arta plastică*, nr. 5, 1960 (Raluca Iacob, „Artiștii plastici pe șantierele de la Onești-Borzești”, pp. 10-12), nr. 1, 1962 (Mariana

conferințe și expuneri și vizionau filme care îi informau asupra locurilor pe care urmau să le viziteze:

„Tov. Mihai Florescu, ministrul Industriei Petrolului și Chimiei, le-a înfățișat într-o amplă expunere date din dezvoltarea industriei chimice în RPR; scriitorul V.M. Galan le-a vorbit despre munca de documentare a creatorilor în sectorul agricol; regizorul Virgil Calotescu despre realizarea filmelor despre agricultură, iar regizorul Mirel Ilieșu despre munca regizorului la filmul ‚Mase plastice’. În completare o suită de filme realizate recent, printre care: ‚Consfătuirea colectivităților fruntași’, ‚Ritm și construcție’, ‚Puterea pâinii’, ‚Contemporanul meu’”<sup>85</sup>.

Documentările erau organizate, de obicei, în zone în care colectivizarea și industrializarea erau în toi. Ion Jalea afirma în acest context:

„Plecau altădată în Franța, după cum știți, peisagiștii la țară, dezertau la țară ca să facă peisaje la Fontainebleau. Dumneavoastră, cei care ați fost acum la țară, ați fost cu alte gânduri, nițel conștienți de misiunea dumneavoastră, care nu se mărginea numai să surprindeți vibrații de aer și lumină, ci v-ați dus pentru acel conținut care ne interesează pe noi în chip deosebit. Se înțelege că, între cei care plecau pentru peisaje și între felul în care plecăm noi acum este o mare deosebire, chiar de viziune. [...] noi avem aci o listă cu câțiva dintre tovarășii care au fost plecați și care ne vor face referate asupra a celor ce au văzut pe unde au fost”<sup>86</sup>.

Brigăzile de artiști aveau rolul de a sprijini în mod concret nevoile locale pe linie cultural-artistică și agitatorică:

„Apreciind activitatea desfășurată vara trecută de către brigăzile de artiști plastici care au lucrat în satele și orașele Dobrogei, precum și la Hunedoara, Reșița și Onești, anul acesta Uniunea Artiștilor Plastici va acorda acțiunii o atenție sporită. Vor fi organizate brigăzi de pictori, sculptori și graficieni care vor pleca în trei regiuni: Oltenia, Galați și Bacău. În fiecare regiune vor lucra câte 12 brigăzi, numărând, fiecare, aproximativ 50 de artiști, din București și din țară. Brigăzile vor lucra în sectoarele industrial și agricol ale regiunilor respective, pe un interval de o lună sau două. Plecărilor vor avea loc între 15 iunie și 1 iulie. La încheierea activității vor fi organizate expoziții locale cu lucrările create de artiști”<sup>87</sup>.

---

Petrașcu, „Cetatea de oțel din Brazi. Impresiile unui artist plastic în documentare”, pp. 4-5), nr. 3, 1962 (Mircea Deac, „În miezul realității socialiste”, pp. 4-6).

<sup>85</sup> Graziela Vântu, „Actualitatea culturală. Itinerarii plastice”, *Informația Bucureștiului*, 27 iulie 1962.

<sup>86</sup> Ședința UAP din 11 martie 1959 în dosarul 28/1959, filele 1 și 2, fond ANIC-UAP 2239. Urmează relatările de pe teren ale artiștilor. Vezi <https://www.youtube.com/watch?v=8shjrYs5Y64>, accesat în data de 15 februarie 2017, de la minutul 9 mărturia Getei Brătescu despre documentarea pe teren a tinerilor artiști la începutul deceniului șapte. Artista a fost trimisă la uzinele Grivița, pe câteva șantiere din București și în Delta.

<sup>87</sup> „Brigăzile artiștilor plastici”, *Informația Bucureștiului*, 12 iunie 1961. Dosarul 28/1959, fond ANIC-UAP 2239, conține mărturiile artiștilor plecați în provincie pentru

În 1962 mai bine de 20 de brigăzi de artiști au plecat în regiunile Ploiești, Argeș, Oltenia, Bacău, Hunedoara și Maramureș. Uneori, după încheierea stagiului de documentare, se organizau mici expoziții la fața locului:

„În comuna Pechea (regiunea Galați) s-a deschis o expoziție de artă plastică cuprinzând peste 40 de lucrări de grafică realizate de un grup de artiști bucureșteni care vizitează regiunea Galați. [...] Asemenea expoziții sunt pregătite și de alte grupuri de artiști în vizită de studii pe șantiere, în orașele și satele patriei noastre”<sup>88</sup>.

La București lucrările realizate pe teren erau analizate în expoziții interne, după care puteau fi expuse pentru public. Artistul se dovedește un soldat activ pe frontul luptei antiimperialiste. Eugen Taru și Cik Damadian au publicat albume<sup>89</sup> cu caricaturi destinate propagandei, agitației vizuale, care au ajuns în cluburile uzinelor, în cămine culturale și biblioteci. În 1959 Fondul Plastic a difuzat în toată țara afișe-caricaturi care abordau temele: „lupta pentru pace”, „decăderea sistemului economic capitalist”, „lupta împotriva risipei și rebuturilor în industrie”, „campania agricolă de primăvară” etc.

A continuat să se dezvolte rețeaua muzeală tradițională, dar au apărut și propuneri pentru organizarea de muzee sau expoziții în spații neconvenționale, de exemplu în GAC-uri<sup>90</sup> (în 1958 începuse campania de culturalizare la sate), uzine, întreprinderi<sup>91</sup>. Modelul era sovietic. Primul muzeu colhoznic a fost înființat în 1957 și, până în 1960 existau 60 de asemenea muzee în Uniunea Sovietică<sup>92</sup>. Fondul Plastic din România a pregătit terenul, organizând în întreprinderi și GAC-uri peste 400 de expoziții personale și de grup în perioada 1960-1963:

„Uniunea Artiștilor Plastici și Fondul Plastic (la Uzinele Electroaparataj, la fabrica de bere Grivița, la Uzinele Grigore Preoteasa, la uzinele Tudor Vladimirescu, la Stărobanăasa, la Otopeni, la Perieți-Slatina, unde a luat ființă prima colecție sătească de artă plastică), Sfatul Popular al Capitalei și Muzeul Simu (în diferite comune din jurul Bucureștiului), Muzeul Brukenthal (la Basna și la stațiunile de pe Valea Oltului) au organizat asemenea expoziții a căror primire călduroasă de către oamenii muncii dovedește că pe această direcție trebuie să se concentreze eforturile pentru popularizarea

---

documentare (la sate, pe șantiere, în Deltă). Vezi și Mariana Petrașcu, „Cetatea de oțel din Brazi...cit.”.

<sup>88</sup> *Scânteia*, 22 iulie 1961.

<sup>89</sup> Eugen Taru (ESPLA, București, 1958), Cik Damadian (Editura Politică, București, 1959).

<sup>90</sup> Vezi dosarul 28/1959, fondul ANIC-UAP 2239.

<sup>91</sup> Continuând procesul de educare a gustului publicului pentru artă, în primăvara anului 1955 UAP și Fondul Plastic au început să organizeze expoziții de artă contemporană în mari întreprinderi din Capitală: la Clubul Complexului „Grivița Roșie”, la Uzinele „23 August”, la Fabrica de confecții „Gheorghe Gheorghiu-Dej”, la Uzinele „Mao Tze-Dun”. La Clubul Muncitoresc C.F.R. Grivița s-a deschis chiar o expoziție cu vânzare.

<sup>92</sup> Vezi I. Melikson, „Muzee colhoznice în URSS”, *Arta plastică*, nr. 6, 1960, p. 46.

artelor plastice. Ca o încununare a acțiunilor de până acum, Expoziția Artelor Plastice, organizată de Ministerul Învățământului și Culturii în colaborare cu Uniunea Artiștilor Plastici, a fost găzduită – în principal – de către trei mari întreprinderi bucureștene: Combinatul Poligrafic Casa Scânteii, Uzinele Republica și Uzinele Boleslaw Bierut<sup>93</sup>.

Între 1960-1963 s-au deschis muzee sătești la Limanu<sup>94</sup> și Topalu (Dobrogea), Bicaz, Murgeni (Bârlad), Perieți (Olt), Câțcău (regiunea Cluj). Din 1963 sfaturile populare au devenit posesoare ale unor fonduri speciale pentru achiziționarea lucrărilor de artă.

Se dovedește că, deși odată cu reprofesionalizarea Uniunii artistul era privit ca aparținând unei elite, el continua să producă pentru mase. În curând a devenit destul de puternică și mișcarea de amatori, însă fără susținerea finaciară a Uniunii. Structura a finanțat altceva: la sfârșitul anului 1960 a fost înființată Universitatea Populară de Arte Plastice care a funcționat la București<sup>95</sup>, Cluj, Brașov și Petroșani. În colaborare cu Muzeul regional de artă din Constanța, Universitatea a organizat în perioada de vară cicluri de conferințe în localitățile de pe litoral pentru oamenii muncii veniți în concediu la Eforie Nord, Eforie Sud, Mangalia, Constanța, Techirghiol și Costinești. De asemenea, s-au ținut conferințe pentru țărani colectivști din unitățile agricole dobrogene „23 August”, „Palazul Mare”, GAS Mangalia, GAS Ovidiu, GAS Năvodari, GAS Moșneni<sup>96</sup>. Sensul programului a fost iarăși deturnat, programa fiind astfel alcătuită încât accentul să cadă pe elemente de istoria artei, nu pe ideologie.

Până în 1964 în presă au apărut, alături de opiniile ideologilor de aparat, luările de poziție ale unor intelectuali marcanți care atacau estetica burgheză, idealistă, autonomia esteticului și izolarea artistului. „Nu uita că arta este ideologie concretă, că totul se învârtă în jurul eficacității cu care este reprezentată ideea”, afirma George Călinescu<sup>97</sup>. Estetica marxist-leninistă era prezentată ca o știință revoluționară<sup>98</sup>, iar docilitatea față de astfel de afirmații se manifesta prin texte precum cel al lui Eugen Schileru:

<sup>93</sup> Vasile Drăguț, „Expoziții la locurile de muncă”, *Arta plastică*, nr. 4, 1960, p. 43. În 1957 și 1959 au fost organizate expoziții de artă contemporană la Uzinele „23 August”, iar în 1961 expoziții de artă contemporană cu vânzare la uzinele „Tudor Vladimirescu”, „Kirov” și la Combinatul de cauciuc Jilava.

<sup>94</sup> Vezi lista lucrărilor donate de artiștii sculptori acestui muzeu în dosarul 7/1961, fila 136, fond ANIC-UAP 2239.

<sup>95</sup> Universitatea avea un program de 2 ani. Prelegerile, ținute de critici de artă consacrați, se desfășurau în Aula BCU.

<sup>96</sup> Vezi dosarul 11/1961, de la fila 132, fond ANIC-UAP 2239.

<sup>97</sup> „Cronica optimistului. Probleme de pictură”, *Contemporanul*, nr. 35 (673), 4 septembrie 1959, p. 1.

<sup>98</sup> Nicolae Moraru, „Un însemnat eveniment editorial în URSS – Tratatul de estetică”, *Contemporanul*, 30 septembrie 1960, p. 3.

„Intelectualii înaintați, atașați poporului, se realizează însușindu-și obiectivele clasei revoluționare, slujind clasa muncitoare care are misiunea istorică de a doborî capitalismul și de a construi socialismul. Aceasta este condiția adevăratei lor libertăți spirituale, condiția progresului lor, a înnoirii lor”<sup>99</sup>.

## Concluzii

Din punct de vedere politic, perioada analizată a adus prima alternanță de tip relaxare-închidere (1954-1957 vs. 1958-1963) din perioada comunistă, testând flexibilitatea structurilor culturale înființate în România după război. A fost o perioadă de distanțare controlată față de trecutul foarte recent, dar și de continuitate a politicilor comuniste și, de asemenea, un prim moment de trecere de la modelul sovietic la varianta locală a comunismului<sup>100</sup>. „Dezghețul” lui Dej, ca și cel al lui Hrușciov, a fost marcat de ambiguitate, schimbarea și continuitatea coexistând. Pe de o parte, a fost permisă o anumită destindere ideologică, pe de altă parte intelectualii trebuiau să rămână înregimentați, să activeze în slujba statului comunist.

În cadrul procesului mai general de restructurare a instituțiilor culturale din blocul comunist Uniunea Artiștilor Plastici din România a devenit un organism capabil să se autoregleze. Încă din 1954 exercițiul puterii în câmpul artei s-a transformat, s-a organizat și s-a dotat cu proceduri noi, în concordanță cu variațiile liniei politice. Renunțând la metodele brutale din primii ani de la înființare, instituția a devenit parte a aparatului ideologic de stat, un adevărat dispozitiv modern de normare, introducând, în procesul de creare a capitalului simbolic al artiștilor, calitatea estetică a lucrărilor alături de criteriul obedienței politice. După 1956 Uniunea a devenit cu adevărat o parte din câmpul puterii, reușind să dea un sens diferit restructurării din cultură inițiată în acei ani de sovietici. Structura a dobândit în deceniul șase o flexibilitate care îi anunța evoluția din deceniul următor. Această constatare ne permite să avansăm posibilitatea unei periodizări de tip *long sixties* pentru cronologia artei românești din primele decenii de comunism.

<sup>99</sup> „Probleme ale criticii plastice”, *Contemporanul*, nr. 48 (634), 5 decembrie 1958.

<sup>100</sup> „Les populations des pays satellites furent colonisées deux fois : une première fois (horizontalement) en tant que victimes historiques du monde de l’après-guerre, en étant échus à leur libérateur qui les priva de leurs organisations gouvernementales et les força à se convertir à l’idéologie historiquement supérieure du communisme, et une seconde fois (verticalement) de façon différée, entre les mains des agitateurs et des gouvernements communistes qui mirent en pratique une autocolonisation nationale. Dissocier ces deux courants de colonisation nous permet de porter un regard différencié sur toute une série de faits et de processus.” Vit Havránek, „La troisième voie. Espace public et espace privé sous le communisme”, în Christine Macel, Nataša Petrešin (eds.), *Les promesses du passé. Une histoire discontinue de l’art dans l’ex-Europe de l’Est*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2010, p. 27.